

# LA TRAICIÓN DE LA HISTORIA: DESVÍOS DE LA «NORMA» EN C. CORREAS Y M. PUIG

María Gabriela Raidé\*

**Resumen:** Propondremos un acercamiento a «La narración de la historia», de Carlos Correas, y *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, en relación con las estéticas *kitsch* y *camp* que pueden ser rastreadas en ambas obras. Veremos cómo este tipo de puestas en valor de lo marginal, del mal gusto, de los desechos de la sociedad de consumo moderna, permiten abrir una grieta que deja emerger identidades de género distintas, alejadas de la héteronorma. Así, estudiaremos cómo, desde un estrecho vínculo, principalmente, con el cine de masas, los personajes se permiten desenvolverse en sociedad de maneras diferentes. Veremos cómo cierta estilización de los gestos, cierta artificialidad en el modo de relacionarse, abre una puerta, también, para el surgimiento de identidades de género que descolocan lo idiosincrásico femenino/masculino; y cómo, gracias a esto, aparece una crítica y una transgresión sobre la moral y las relaciones jerárquicas de la sociedad capitalista, en tanto ellos mismos también son los *otros*, también des-hechos de —y por— esa misma sociedad.

**Palabras Clave:** Literatura Argentina, Kitsch, Camp, Género, Cultura de Masas, Manuel Puig, Carlos Correas.

**Abstract:** *We will propose an analysis of Carlos Correas' «La narración de la historia» and Manuel Puig's La traición de Rita Hayworth, with regards to the kitsch and camp aesthetics that are found in both works. We will take a look at the ways in which they create a positive image of marginalized elements and the general 'waste' of modern consumer society, leading to a crack where new genre identities are able to emerge -- away from heteronormativity. We will study how, through a close bond and mainly through mass cinema, the characters allow themselves to behave in society in ways different than usual. We will see how a certain stylization of gestures and a certain artificiality in their relations leaves room for the rise of genre identities that push the limits on feminine/masculine norms. We will also see how, thanks to all of the aforementioned elements, there is a criticism and transgression of the moral and hierarchical relations of capitalist society, as they themselves are identified as the Other, cast away and un-done by that same society.*

**Keywords:** Argentine Literature, Kitsch, Camp, Genre, Mass Culture, Manuel Puig, Carlos Correas.

A la hora de pensar las estéticas del *kitsch* y del *camp* dentro de la literatura argentina en general, lo primero que se puede advertir es que, probablemente, el primer concepto esté más difundido que el segundo: creo que a todos, incluso sin tener una noción muy definida acerca de lo que es, se nos viene algún objeto dorado, brillante o recargado a la cabeza; o, al menos, el bloque que hasta hace algunos años se emitía en el programa de televisión *Duro de Domar* bajo el nombre de «Kitsch»<sup>1</sup> y con la conducción del cómico Sebastián Wainraich, en el que, por ejemplo, se utilizaba un micrófono adornado

\*Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: [gabu.r@hotmail.com](mailto:gabu.r@hotmail.com)

<sup>1</sup>Es posible acceder a estos *sketches* desde Youtube.

con una tela de peluche color verde loro, con la letra «K» en rojo y azul. En efecto, pareciera que en la cultura argentina esta noción circula, y se trabaja con ella, se la conoce.

Así, en primer lugar, tendríamos que tratar de situarnos con respecto a qué nos referimos cuando hablamos de estéticas del *kitsch* o del *camp*. De todos modos, establecer una línea tajante que divida ambas ideas es una tarea difícil y, al menos para este trabajo, poco productiva. Lo que sí importa resaltar es que se trata de estéticas en las que se hace uso del «mal gusto». En definitiva, constituye una utilización de aquello que la cultura alta desprecia, de aquello que queda en los márgenes, destinado a la masividad, al vulgo, al «morochito», al homosexual o al desviado. Podríamos pensar, junto con Pierre Bourdieu (2006), que este «mal gusto» está en sintonía con la «estética popular», la que consumen las masas, fundada en una especie de continuidad entre el arte y la vida, en función de un impulso utilitarista, y que anula la distancia que impone la apreciación de una obra de arte «culta», el desapego que el verdadero esteta ejerce.

En el caso de los autores que conciernen a esta presentación, creo que la obra de un autor canónico como es Manuel Puig ha ayudado a la difusión del trabajo con este tipo de materiales provenientes de los márgenes —pensemos, por ejemplo, en la adaptación de *Boquitas Pintadas* por Leopoldo Torre Nilsson, o las diversas puestas teatrales de *El beso de la mujer araña*, así como también su versión cinematográfica—. Pero, aunque se trate de un autor menos divulgado, al texto «La narración de la historia», de Carlos Correas, también podemos ubicarlo en esta misma línea.

Lo primero que conviene decir de *La traición de Rita Hayworth*, de Puig, es que, en ella, se hace un uso intensivo de los despojos de la industria cultural, de la cultura popular; en definitiva, con la hibridación genérica con que construye la novela, Puig somete las convenciones de la institución literaria a un movimiento de variación. Por ejemplo, al introducir géneros como la carta o el diario íntimo; o al apropiarse de la estructura del guión de cine —de hecho, *La traición...* fue primero eso—, en el que prima el diálogo y la oralidad. Sin embargo, su manera de narrar está en línea con el exceso, con la verborragia que aparece en el habla o en el fluir de la consciencia. Y la importancia de ese gesto radica en que va más allá de la mera reproducción o de una actitud *snob*, en tanto existe una verdadera desterritorialización de la subcultura. Puig toma con seriedad esos elementos: la cultura de Hollywood y su imaginario, el radioteatro, los géneros de novela sentimental, el melodrama; y los introduce dentro de una novela de «alta literatura».

Es en esta dirección en la que puede leerse ese fuerte trabajo con la oralidad que se realiza, en particular con un tipo de oralidad cotidiana, hogareña, de las clases bajas o medias, no formadas académicamente, o acaso con una escasa formación, por lo menos en lo que concierne a las letras y las artes. En definitiva, se trata la oralidad de la gente que efectivamente consume los productos de la industria cultural masiva. A lo largo de toda la historia, se entretienen estas voces en conjunción con los distintos géneros que aparecen, a través de los cuales los personajes y las historias van definiéndose desde la mezcla. Se trata de distintas maneras de hablar a partir de las cuales puede leerse la clase social, los miedos, las obsesiones; la voz, de hecho, tiene una vital importancia para sostener el relato: tiene fuerza, cadencia, autonomía, otorga densidad a los personajes —los conocemos a través de ella—.

De todos, Toto sea quizás el personaje en el que más se deja traslucir el uso y apropiación de elementos del *kitsch*. Es el que tiene mayor presencia en la novela, además de funcionar como una especie de eje conductor, en tanto que, a lo largo del relato, lo seguimos en su crecimiento y maduración, que va desde que es apenas un bebé hasta la adolescencia. Toto, además de ser *la* voz en dos capítulos enteros, es siempre referido y narrado por esos otros —su madre, su padre, su niñera, su primo, su profesora de piano, sus pares, etc.—.

Lo que ocurre con Toto desde niño es que está obsesionado con «las cintas» que ve todas las semanas en el cine del pueblo pampeano de Vallejos; y, constantemente, compara su vida con el ideal cinematográfico hollywoodense del fastuoso *star system* del momento —décadas del 30 y del 40—. Toto hace el intento por reproducir, por copiar ese ideal. Así, por ejemplo, para jugar, le pide a su madre —Mita— que le realice unas figuritas en cartón con los personajes que protagonizan las películas que ve. A Toto le gustan las películas de amor, tristes como *Romeo y Julieta*; conoce a la perfección a los actores, adora los musicales, llora con facilidad. En este sentido, uno de los primeros teóricos del *kitsch*, Clement Greenberg, señala—también, en una de sus primeras formulaciones— que «... if the avant-garde imitates the processes of art, *kitsch*, we now see, imitates its effects»(Greenberg, 1939, p. 44) [... si la vanguardia imita los procesos del arte, el *kitsch*, como podemos ver, imita sus efectos]; y lo que hace Toto no es otra cosa que dejarse seducir por estas formas que, ya de por sí, están al margen de la alta cultura, y establecer una imitación *kitsch*, pretenciosa, de eso que ve. Toto mismo señala «... sin modelo no sé dibujar» (Puig, 2012, p. 68), y, en efecto, los modos que se desprenden de su imitación conciernen también a la teatralidad de sus reacciones, a la puesta en escena, al gusto por la exageración.

Definido por ese llanto fácil, por el gusto de jugar con los muñequitos, pintar con acuarelas, juntarse con niñas; en fin, por su falta de «masculinidad», en general se lo considera como un niño —y luego un adolescente— afeminado. Así se remarca en varias ocasiones su escaso desarrollo corporal: el padre quiere llevarlo a «baby-fútbol», la madre a natación. Si bien todavía es un niño, insisten machaconamente con que debe «hacerse hombre» y «ser macho». En esta misma dirección, sus pares —las amigas y vecinas; el primo Héctor o sus compañeros de escuela— también registran y censuran esta desviación que Toto ejerce: «... te creés gran cosa y sos un mocoso maricón todo el día metido entre las chicas, ¿y qué tanto hablar de Adhemar?. ¿estás enamorado de él acaso?» (Puig, 2012, p. 239).

En efecto, en lo que respecta al sexo y su representación simbólica, Toto crea imágenes deformes en su cabeza, que incluyen plantas con pelos que se mueven y comen cuerpos y cosas; temas marinos y vegetales monstruosos; «cara de operación» por cara de goce, entre otros ejemplos. Precisamente, podemos pensar que lo que realmente existe en Toto es menos una forma cerrada, heteronormativa de la sexualidad, que una forma heterodoxa de esta. Inmerso en una cultura donde lo esperable de los roles de lo femenino y lo masculino están puntillosamente definidos (Panesi, 1983), Toto establece una relación oblicua con estos, no del todo precisa y formada. De alguna manera, las películas que mira lo respaldan en su actuar, en la desviación de la norma que ejerce; Toto, a través de una especie de *kitsch de lo kitsch*, irrumpen en la polvareda de Vallejos, transformando la tierra en brillantina.

En lo que respecta a «La narración de la historia», también podemos mencionar que aparecen en él elementos propios de la cultura de masas, de los géneros populares: la revista de chismes *Radiolandia* y la

película de ciencia ficción clase-B (*Rodán*) que se mencionan al comienzo; o las películas de un género popular como el policial. De hecho, cabe mencionar que Susan Sontag, quien realiza la principal articulación del *camp* en *Notas sobre lo «Camp»*, señala precisamente a *Rodán* como una película inscripta en esta línea, ya que «...en su relativa falta de pretensiones y en su vulgaridad, son más extremados e irresponsables en la fantasía y, por lo tanto, emocionantes y bastante divertidos» (Sontag, 1964, § 29).

En el cuento, como en *La traición...*, pareciera que se establece una estrecha relación entre el consumo de este tipo de productos con la «desviación», en este caso también sexual. Así como veíamos que en *Toto* los productos de la cultura de masas le daban la posibilidad de correrse del típico rol masculino; en «La narración...», Ernesto Savid, el personaje sobre el que focaliza el narrador, de alguna manera delata su homosexualidad a partir de estos consumos. En principio, lee esta revista *Radiolandia* (Calzón Flores, 2012), dedicada a la cobertura de las noticias y actividades del mundo artístico *mainstream*, de los «astros y estrellas» del panorama local, y se siente perturbado luego de «la noticia del casamiento de un *actor*» (Correas, 2001/2, p. 29; la cursiva es mía) y no de una actriz. A lo largo del relato se mantiene el misterio acerca de quién era esa persona o por qué Savid se había sentido trastornado al respecto; y la historia prosigue al referir que Savid había decidido ir al cine a ver *Rodán*. En el fragmento que transcurre en ese espacio, se nos muestra algo del funcionamiento de los círculos homosexuales del momento: cómo, en una especie de código Morse, la clave está en generar miradas, en correrse de lugar para rozar una pierna, en establecer contactos fugaces que luego podrían derivar en algo más. En efecto, uno de los ejes principales del cuento es la sexualidad: hay una reflexión acerca de las relaciones de poder que funcionan en las relaciones humanas, los roles que a cada sexo le son asignados —sobre todo simbólicamente—, y también el condicionamiento que produce culturalmente en los sujetos. En este sentido, por ejemplo luego del cine, llevado por los «deseos sexuales muy fuertes» que siente después de excitarse con un púber que ve en la calle, emprende un derrotero que lo lleva a la estación de trenes de Constitución, aparentemente, otro círculo donde «chiquitos», «chongos» e «invertidos» puede encontrarse. Ahí conoce al «morochito» Crespo, con quien se relacionará durante algunos días subsiguientes. Sin dudas, este también posee el gusto por lo *kitsch*: según se nos describe, está vestido con «una campera de cuero amarillo, camisa desprendida en el cuello, blue jeans, medias negras y mocasines» (Correas, 2001-2002, p. 29), y en un momento, como vimos que hacía *Toto*, se identifica con el ideario cinematográfico, también juega a ser un «gangster de Chicago». Se trata, sin embargo, de un simbolismo ligado a lo masculino —el cuero, la camisa, los jeans, la temática gánster—. Por su parte, también Savid pareciera estar imitando alguna película romántica, por ejemplo, cuando se emociona pensando que quizás pudiera «besar» al morochito y le enseña a decir en inglés «please, kiss me» [por favor, besame]. En efecto, existe una apropiación estética de estas producciones masivas, pero proyectadas sobre el deseo homoerótico o al menos disímil, que las estéticas *kitsch* o *camp* parecieran catalizar. Sin embargo, en la relación provisoria que establecen Crespo y Savid también se juega la aplicación de los valores héteronormativos con respecto a las relaciones homosexuales; es decir, seguir hablando de ser hombre, macho, chongo o mujer pone en crisis la validez misma de estas clasificaciones para nombrar modos alternativos de relacionarse; al mismo tiempo que jaquea a los propios sujetos. En este sentido, Savid da el ejemplo cuando recula frente a la libertad que demuestra la masculinidad de Crespo, y termina acostándose, «como si hubiese

estado con una mujer», con Enrique Vidal —hijo—, quien «... es muy joven y suspira y gime cuando lo aprietan y lo abrazan» (Correas, 2001/2, p. 33).

Sin dudas, una de las características de los productos de la industria cultural es la valoración de estos en tanto satisfactores de la necesidad de distracción, como liberadores del aburrimiento que se genera a partir de la idea del tiempo libre moderna: estos productos son caracterizados como «pasatistas», evasores de la realidad. Y justamente, según he ido analizando, parece ser esto mismo lo que da lugar a un *estar* mucho más libre, a través de la idea de imitación y de puesta que conllevan.

El crítico Alberto Giordano, en *La conversación infinita* (2001), intenta definir con mayor claridad ese difuso límite entre el *camp* y el *kitsch*. Ahí, él señala que, mientras el *kitsch* es más bien involuntario, no intencional, el *camp* lo que hace es apostar de manera consciente por esa vulgaridad. Podría decirse, entonces, que los autores de ambos textos cuentan con la sensibilidad *camp* de la que habla Sontag, mientras que la idiosincrasia de los personajes que aparecen en las obras sería más bien *kitsch*, o incluso, como ya mencioné, un *kitsch del kitsch*, en relación con la imitación de ciertas gestualidades, reacciones, etc., características del cine. En este sentido, la misma Sontag insiste en la idea de «artificialidad» que conlleva el *camp*: podemos pensar —y siguiendo la línea de los formalistas rusos— en la literatura como artificio; y, en estos textos en particular, como artificios que apuestan por el artificio *camp*, por una especie de recursividad de la artificialidad.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (2006). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Calzón Flores, F. (2012). Hacia una reconstrucción de las revistas del espectáculo: el caso de Radiolandia en los cuarenta y cincuenta. *Temas de historia argentina y americana*, (20), 41-63. Recuperado el 13 de septiembre, 2015, de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/hacia-reconstruccion-revistas-espectaculo-radiolandia.pdf>
- Correas, C. (2001-2002). La narración de la historia. *El Ojo Mocho. Dossier de homenaje a Carlos Correas*, (16), 29-33.
- Giordano, A. (2001). *Manuel Puig. La conversación infinita*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Greenberg, C. (1939). Avant-Garde and Kitsch. *Partisan Review*, 6,(5), 34-49. Recuperado el 13 de septiembre, 2015, de <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/283920>
- Panesi, J. (1983, octubre). Manuel Puig: las relaciones peligrosas. *Revista Iberoamericana*, (125), 233-254.
- Puig, M. (2012). *La traición de Rita Hayworth*. Buenos Aires: Booket.
- Sontag, S. (1964). *Notas sobre lo «Camp»*. Recuperado 13 de septiembre, 2015, de <http://www.fernandovalero.com/Susan%20Sontag.html>